

LA TETRALOGÍA DE TORQUEMADA COMO TEXTO METALITERARIO: UNA METAFICCIÓN HISTORIOGRÁFICA

Patricia McDermott

No sorprende la atención crítica que se ha dedicado a la tetralogía de Torquemada (1889-1895), dada su importancia como obra de la madurez de Galdós en su evolución hacia un realismo espiritualista, una obra maestra de creación cómica en la comedia humana de sus novelas contemporáneas.¹ Ni es improbable pensar que, en la organización de su historia, cuyo eje filosófico es la dialéctica entre el idealismo platónico y el materialismo aristotélico llevada al día en su especificidad histórica de la España decimonónica, Galdós recordara una manera tradicional de agrupar los textos de Platón en tetralogías. Tanto el diálogo socrático registrado por Platón como la poética de Aristóteles son puntos de partida de la práctica y la teoría de la novela inscrita en el proceso narrativo de la obra de ficción galdosiana, cuyo modelo nacional es el *Quijote*, la llamada por Unamuno Biblia española. El texto de la tetralogía que contiene invenciones de la genealogía de Torquemada, parodias de las genealogías de las literaturas mítico-heroica y realista-antiheroica y del *Becerro* nacional, implica su propia genealogía, todos los géneros que han engendrado la novela moderna, monstruo híbrido, no sólo en prosa —crónica, cuento, sermón, ejemplar—, sino también en poesía —épica, dramática, lírica—, desde la Antigüedad hasta la época contemporánea. A través de una red de referencias y alusiones intertextuales, implícitas o explícitas, citas textuales o tergiversadas y parodias de formas, tipos y estilos, la tetralogía llega a ser una *summa* narrativa, un archivo del canon de occidente, en diálogo dinámico con la cuestión palpitante del naturalismo y el renacimiento del idealismo. En su libro ya canónico sobre el canon Harold Bloom destaca un triunvirato de Dante, Shakespeare y Cervantes (Bloom, 1994: 428), además de la Biblia; en el texto de Galdós la memoria de los textos maestros, sagrados y profanos, que han formado el imaginario occidental/español persisten, pero en la evolución de cosmovisiones la mentalidad moderna es distinta, por lo cual el diálogo intertextual es un juego irónico.

La dialéctica virtual sintetizada en el texto, que representa la dialéctica vital entre el pasado y el presente en el mundo histórico fuera del libro, espera su transformación o conversión en el imaginario y la conciencia del lector. En su práctica novelística Galdós formula las características de un futuro postmodernismo —la autorreflexión sobre la relación arte/vida y la relación autor/lector en el proceso de la producción, transmisión y recepción de la obra, más la autoconciencia acerca de su relación paradójica con el *corpus* literario del pasado— que Linda Hutcheon reconoce datan probablemente de Homero, ciertamente de Cervantes y Sterne (Hutcheon, 1988: 41). En su poética del postmodernismo Hutcheon, privilegiando la parodia como el modo por excelencia de la autorreflexividad formal, sostiene que «it is precisely parody —that seemingly introverted formalism— that paradoxically brings about a direct confrontation with the problem of the relation of the aesthetic to a world of significance external to itself, to a discursive world of socially defined meaning systems (past and present) —in other words, to the political and the historical» (22). En cuanto a la novela Hutcheon denomina esa confrontación entre el discurso estético-cultural dentro y el discurso socio-político fuera del libro *historiographic metafiction*. Redefiniendo la parodia como «repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the heart of similarity» (26), Hutcheon señala las funciones dobles del uso de la parodia: continuidad/cambio,

autoridad/transgresión, distanciamiento/identificación. La parodia implica al artista y su público como cómplices en la actividad de interpretación y Hutcheon reconoce el placer del lector según el grado de su participación en el juego irónico, lo que ella llama *intellectual bouncing*.

En retrospectiva se puede considerar la tetralogía de Torquemada, como otras novelas contemporáneas de Galdós, precursora de la llamada metaficción historiográfica. La ambigüedad de la relación entre historia y ficción se resume en la ambivalencia de la palabra *historia* que en su uso en el texto de la tetralogía puede significar hecho real o invención ficticia, verdad o mentira. Tanto la historiografía como la ficción novelesca implica una selección de elementos narrados según el criterio y punto de vista del escritor para surtir efecto en un público lector. En un diálogo sobre la historiografía de la Revolución francesa, Zárate recomienda a Torquemada la revisión positivista (de Tocqueville, Taine) de una historiografía que legendariza el pasado (TP, I xii, 317); en el juego de perspectivas literarias en la pretendida historia verdadera de Torquemada, entre la épica mitificadora y la baja comedia desmitificadora, se insinúa la narración realista a la Galdós, entre bromas y veras, como el justo medio (la *aurea mediocritas* aristoteliana) en los que Gamborena llama «tiempos de muchísima prosa y de muchísima miseria y poquedad de ánimo» (TSP, I xi, 533). Torquemada es partidario de la prosa en contra de la poesía por ser más científica; pero es por su boca, como incipiente crítico literario de tertulia, que el autor ironiza las etiquetas técnicas, incomprensibles para el lector no iniciado en la jerga de la crítica periodística, que intenta interpretarlas según su uso en el habla cotidiana: “—Ñales! —decía en cierta ocasión—, ¿qué querrá decir esto de *clásico*? ¡Vaya unos términos que se traen estos señores! [...] Pues y esto del *romanticismo*, ¿qué será? ¿Con qué se come esto? [...] ¿Y qué significa *realismo*, que aquí no es cosa del rey, ni Cristo que lo fundó?” (TP, I iii, 274-5) Parece que el autor se autoironiza en el personaje de Torquemada quien, en su acelerada ilustración por medio de discusiones y lecturas de periódicos y enciclopedias, antes de leer la *Historia de España* lee el *Quijote* por entero, apropiándose “infinidad de ejemplos y dichos, como *las monteras de Sancho*, *peor es meneallo*, *la razón de la sinrazón* y otros que el indino aplicaba muy bien, con castellana socarronería, en la conversación” (TP, II viii, 371) —ídem el canario Galdós en estas y otras novelas que se entrelazan intertextualmente con el *Quijote* e intratextualmente entre sí, cuya voz narradora conversacional se distingue por su tono de socarronería o guasa.

Sin embargo, un trasunto más obvio del autor como cronista social, es el periodista el licenciado Juan de Madrid, “cronista tan diligente como malicioso de los *Dichos y hechos de don Francisco Torquemada* (...) uno de los más activos y al propio tiempo más guasones historiógrafos de la vida elegante (...) señalaba con gran escrúpulo de fechas los progresos del transformado usurero en el arte de la conversación” (TP, I i, 263-4). Tanto el paródico nombre de pluma como el paródico título de la obra indican la evolución histórica de la crónica en su versión del mundillo elegante en la prensa diaria. Citada por el narrador como fuente de verificación histórica entre otras crónicas no siempre fiables, la crónica dentro de la crónica es una duplicación interior en el juego metaliterario del proceso de documentarse el narrador (que igualmente pretende amistad con sus personajes) y del proceso de trazar la transformación socio-cultural del protagonista por el desarrollo de su lenguaje a través de la tetralogía como texto metalingüístico. Al republicar su propia crónica sobre el discurso de Torquemada en el banquete de homenaje, la acotación sobre la recepción por parte de Juan de Madrid entabla un juego de muñecos rusos dramático-narrativos: el cronista narrador observa al cronista observando el espectáculo del orador, apuntando su reacción que indica que el punto de vista del observador siempre colorea la interpretación de lo que se oye o se ve, en este caso una óptica compartida: “Lo que veo es que es un guasón de primera” (TP, III viii, 453).

“Guasón está el tiempo”, proclama Torquemada cuando Rafael, quien se prepara para suicidarse con la ayuda inconsciente de aquél, explica su cambio de *damas* por *reyes* al citar el primer verso del romance de *Lanzarote y el orgulloso* (TP, III xii, 473). Antes de su suicidio romántico a lo Werther, es el último destello del humorismo que Rafael había definido con ironía romántica como la risa ante un mundo vuelto al revés para él. La cita paródica en la escena paródica de caballero andante y escudero, parodia de la misma vena de parodia minada en el *Quijote*, conecta con el momento histórico decimonónico cuando la aristocracia en decadencia capitula ante el reinado del nuevo capitalismo; el realista Galdós se sirve de los romances caballerescos como su maestro Cervantes de los libros de caballería para subrayar la ironía histórica de la “¡Triste fin de una raza!” (TP, III xi, 472). La relación paródica de los antagonistas, Rafael ridiculizado por Torquemada como “caballere te andante” y Torquemada endemoniado por Rafael como “la bestia”, es múltiple y compleja. Con motivo de la ceguera/capacidad visionaria de Rafael, el mito o la alegoría de la caverna de Platón entra en el segundo libro para reforzar el hilo de la imagería bíblica “luz/tinieblas” introducida en el primero. Rafael se autodefine como defensor del idealismo, Torquemada como positivista y aristotélico; pero es “el bello ideal” de éste que es el *ritornelo* desde el final del segundo libro, cuando significa la unión familiar, pasando por el progreso científico e industrial en su discurso de tribuno, hasta el final del cuarto, cuando significa un buen capital para la inversión, o sea, el vil metal. Para Rafael “lo más bello”, el patrimonio artístico y cultural que se queda en manos del nuevo dueño del palacio de Gravelinas que se convierte en Rastro, es el motivo del último desengaño que le lleva a contemplar el suicidio. Rafael, con cara y poses del Cristo iconográfico, como “filósofo solitario” (TP, III iv 429), cuyos celos de Torquemada con motivo de su hermana Fidela y la obsesión con el potencial adulterio de ésta implican un oculto deseo incestuoso, es figura paródica de Hamlet y sus monólogos son parodias de los soliloquios del príncipe de Dinamarca; igualmente los monólogos interiores o en estilo libre indirecto de Torquemada. *To be or not to be* se parodia en los últimos dilemas materiales/espirituales de Torquemada/Jamle: comer o no comer para curar el cuerpo, dar o no dar la capa (emblem a de la caridad) para salvar el alma.

Torquemada como agonista es parodia del tipo literario del avaro o usurero de la comedia de costumbres y el narrador llama la atención desde el principio a su metamorfosis, contextualizándola en la dialéctica histórica del cambio social y el desarrollo de la clase media: “Viviendo el “Peor” en una época que arranca de la desamortización, sufrió, sin comprenderlo, la metamorfosis que ha desnaturalizado la usura metafísica, convirtiéndola en positivista” (TH, ii, 14-15). El proceso de su metamorfosis en *homme moyen sensuel*, quien desde sus orígenes en los bajos fondos asciende a la alta sociedad por un proceso de educación sentimental, social y cultural, da lugar a otra disquisición del narrador como historiador, no sólo social sino también literario, con respecto al preceptor de Torquemada, Zárate, quien se identifica como la versión moderna del pedante clásico: “Ni existe ya el puro pedante literario, con su hojarasca de griego y latín” (TP, I, xi, 314). Reconociendo la desaparición reciente de los tipos genéricos en el proceso de nivelación social “en el lento ocaso del mundo antiguo” (312), el narrador pasa revista a los tipos que va parodiando en su revisión realista —el militar (Valiente), el avaro (Torquemada mismo), el Don Juan (Morentín), el beato (la beata Cruz del Aguila)— en una taxonomía que suena a parodia del *ubi sunt*: “Todo eso pasó”.²

El pedante es la piedra de toque en la transformación literaria del tipo desde el arquetipo de la comedia clásica antigua, pasando por el tipo de la *commedia dell'arte*, el sainete y la comedia neoclásica, hasta parar como persona en la casa de ficción realista, que el narrador autoironiza de su acostumbrada manera de guasa: “el pedante se ha perdido en las mudanzas de trastos desde la casa vieja de las Musas a este nuevo domicilio en que estamos y que aún no sabemos si es Olimpo o qué demonios es. ¿Dónde está, a estas fechas, el graciosísimo

jobado de la *Derrota de los pedantes*?³ En el limbo de la historia estética” (TP, I xi, 313). El autor resucita a los tipos en la memoria del texto que compone, sombras literarias en el juego paródico que iluminan las formas presentes en el presente histórico de la novela. El personaje de la estética realista es la imagen viva en síntesis irónica entre el arquetipo ideal y su caricatura. El ejemplo más destacado se encuentra con relación al tópico del Viejo y la Niña, sacado de la *commedia dell'arte* en su versión española del sainete dieciochesco y su antecedente en el entremés cervantino, adaptado por Moratín en su nueva comedia de costumbres neoclásica; el ‘sí de las niñas’ es el contrapunto al cortejo de Torquemada y Fidela, y el patrón sainetesco un punto de referencia constante en relación con su noviazgo, boda y vida conyugal. El mismo personaje es autoconsciente del modelo dramático y recela desempeñar el papel ridículo de viejo de sainete: “Poseía fortuna suficiente (bien ganadita con su industria) para no hacer el monigote delante de nadie, y eso de ser él personaje de sainete no le entraba..., ¡cuidado!” (TC, I iii, 90). Por ser la niña realista en cuanto a salvar la economía familiar y, a pesar de ser como Emma Bovary lectora de novelas, por restar fidel a la tradición de fidelidad conyugal, el desarrollo del tópico defrauda las expectativas del sainete y la comedia neoclásica, tanto como las de la comedia de honor, el drama de familia (Echegaray) y la moderna novela de adulterio implicadas en el texto galdosiano. En cuanto al desarrollo de Torquemada como “usurero de sainete” (TP, II iii, 345), el narrador nota la revisión de los comentaristas sociales cuando Torquemada sale a la vida pública nacional: “no le encontraban ni tan grotesco ni tan horrible como la leyenda le pintó, y esta opinión daba lugar a grandes polémicas sobre la autenticidad del tipo” (TP, II iii, 345). Polémicas que sugieren el debate en la recepción crítica sobre la representación y el significado histórico del tipo en su nueva reencarnación textual.

Es en el segundo libro que el narrador llama la atención en su juego metaliterario sobre la ficción historiográfica nacional, enfocándola en el tercero en el contexto de la polémica contemporánea europea sobre el naturalismo en la novela. El primer libro, cuyo título junto con el apellido del protagonista relaciona su pequeña historia con la grande de la ortodoxia/heterodoxia nacional, trata de la lucha de conciencia socio-moral del protagonista desde el punto de vista escatológico de Juicio Final. Además del punto de referencia principal en el Evangelio (el Sermón de la Montaña), insinúa en las figuras de Bailón y la tía Roma dos puntos de referencia de la literatura sagrada y profana de la cruce medioevo-renacimiento: *La Divina Comedia* de Dante y *La Celestina* de Rojas. Los ecos paródicos del idealismo de la alegoría cristiana (parodia a lo divino de la épica clásica) y del bajo-realismo picaresco (parodia del amor cortés) entran en juego en los personajes paradójicos de la comedia humana realista. Bailón (nombrado por el santo que bailaba ante el altar de la Virgen), ex-cura católico, profeta de la nueva religión positivista de la Humanidad, con la apariencia de una figura heroica pintada por Miguel Angel en la Capilla Sixtina, “Era más bien un Dante echado a perder” (TH, iii, 24). La traperera, la tía Roma (corrupción de Jerónima, según la suposición del narrador, nombrada por el Doctor de la Iglesia traductor de la Biblia en latín), es la voz evangélica de la caridad, voz profética en su composición de lugar de la cama de Torquemada, que ella rechaza, como el lecho de la muerte, puerta del infierno; es una parodia de un ejercicio ignaciano a la cual Torquemada contesta con una maldición, inversión satánica del Ave María, para desarmar lo que él percibe es maleficio. El cuarto libro, en la estructura circular de la tetralogía, marca un regreso al punto de vista original escatológico, complicado por los otros puntos de vista introducidos en la red de intertextualidad y parodia en los dos libros de en medio. En el drama de salvación final, con sus parodias del sermón y el examen de conciencia paralelas a las del libro primero, el refuerzo de las alusiones a la picaresca, el misticismo, y el auto sacramental españoles subraya la lección de historia literaria contemporánea dentro de la tetralogía: que tanto el naturalismo como el renacimiento del idealismo decimonónicos tienen sus raíces en la tradición española.

Dejando aparte el paródico discurso de Torquemada ante los hombres públicos, que paradójicamente contiene la moraleja social de la novelística galdosiana —conciencia, trabajo y amor al prójimo—, la lectura de unas secciones clave de autorreflexión sobre el arte de narrar, en cuanto a su relación con la vida, la relación lector/auditor y la relación paródica con otras formas literarias, intentará ilustrar la tetralogía como texto metaliterario/ficción historiográfica.

La segunda parte del libro segundo, que lleva un juego de perspectivas referenciales en la palabra *cruz* del título, abre con un retrato de Cruz del Aguila como un general dictador a nivel de la familia, describiendo la batalla diaria contra la pobreza de “aquella sublime hormiga” en términos de una campaña militar (TC, II i, 163-165). El juego de perspectivas -*grande/pequeño, público/privado, sublime/ridículo*- y el tono de épica burlesca se acentúan en la narración (TC, II vii, 197-201) de la visita de Cruz y Rafael, de pura cepa cervantina, a la chabola de su antigua criada, Bernardina, en el centro de un muladar, mitad gallinera/ mitad fábrica de fuegos artificiales, para arreglar el asunto de la provisión de comestibles y el desempeño de prendas en preparación para un banquete en honor del novio Torquemada en casa. El suegro de Bernardina, Hipólito Valiente, veterano de la campaña de Africa donde había servido bajo el mando de Prim, “el héroe de los héroes del Mogreb” (200) aparece por detrás de un montón de basura. Es el *miles gloriosus* en su versión española de matamoros del imperialismo-colonialismo decimonónico, descendiente del reconquistador medieval (el nombre Hipólito resume el proceso de transmisión cultural occidental/nacional desde la mitificación griega a través de la canonización legendaria cristiana hasta la desmitificación realista). Es gran amigo de Rafael, “que gozaba lo indecible oyéndole contar sus hazañas, las cuales en boca del propio héroe de ellas, resultaban tan fabulosas como si fuera el mismísimo Ariosto quien las cantase” (198-199).⁴ La referencia a la exageración en la invención fabulosa de la épica culta renacentista en su reelaboración de la primitiva canción de gesta sitúa “aquel romancero familiar” (201) del nuevo Orlando furioso, soldado raso convertido en vigilante de Consumos, en la tradición de la poesía épica que canta las armas y el hombre desde la clásica griego-latina hasta decantar en la novela histórica, el Episodio Nacional del propio Galdós. La duplicación interior de un ‘episodio nacional’ en este pasaje es una parodia intratextual que llama la atención, en el modo de historiar la historia, entre la veracidad de hecho y la verdad poética, o sus opuestos, en el testimonio de actor y la reconstrucción de historiador, ironizando la posición del autor realista que se mete por “la calle de en medio” e implicando su divergencia de la visión militarista:

Estas y las subsiguientes maravillas las oía Rafael con grandísimo contento, sin que lo atenuara la sospecha de que adolecían del vicio de exageración, cuando no de la mentira poética forjada por el entusiasmo. (...) todo lo narraba Valiente con tanta intrepidez en su retórica como en su apellido, pues cuando llegaba a un punto dudoso, o del cual no había sido testigo presencial metíase por la calle de en medio, y allí lo historiaba él a su modo, tirando siempre a lo romancesco y extraordinario (199).

El efecto de la narración en su recepción por el ciego demuestra el papel importante de la épica en la formación, propagación y continuación histórica de la mentalidad nacional tradicionalista:

Para Rafael (...) era un consuelo y un solaz irremplazables oír relatar aventuras heroicas, empeños sublimes de nuestro Ejército, batallas sangrientas en que las vidas se inmolvaban por el honor. ¡El honor siempre lo primero, la dignidad de España y el lustre de la bandera siempre por cima de todo interés de la materia vil! (199-200).

Con ironía autorreflexiva, el ‘pim, pam’ de la narración de la acción masculina (Historia) se yuxtapone con la relación de la charla doméstica de las mujeres (historia): “en la puerta de la casa, sentadas una frente a otra con familiar llaneza, Cruz y Bernardina platicaban sobre combates menos ruidosos, de los cuales ningún historiador grande ni chico ha de decir jamás una palabra” (201). El narrador como ‘historiador chico’ se contradice inmediata y burlescamente: “—Necesito dos gallinas— había dicho Cruz como introducción”.

Es en la primera parte del tercer libro, donde se descubre el purgatorio mundanal dentro del *huis clos* de la familia, que, dentro del marco literario referencial de la crónica de sociedad periodística, casi a medio camino en la tetralogía, se enfoca la novela contemporánea española y francesa, en una parodia de la conversación/cortejo de *salon littéraire* de la alta comedia entre Fidela y Morentín (TP, I ix, 301-307). Esto sigue inmediatamente después de la discusión entre Rafael y Morentín sobre la moralidad social que gira alrededor de la acusación de adulterio entre éste y su hermana (TP, I, 295-301). Para despistar a Cruz, Morentín explica las voces airadas por tratar de una disputa sobre la música de Wagner y las novelas de Zola (301). El nombre de Zola evoca la gran polémica literaria transpireneica sobre el naturalismo e introduce de manera explícita la teoría y práctica de la novela naturalista de Zola como intertextos de fondo en el subsiguiente desarrollo de la narración.⁵ Queda entre líneas en el siguiente capítulo el nombre implícito de Tolstoi, cuya anarquía cristiana iba filtrando en el imaginario europeo/galdosiano, al cortar Fidela la recomendación hecha por Morentín, “siguiendo la moda a la sazón dominante, la obra última de un autor ruso” (TP, I ix, 303). Fidela, de casada, tiene el dinero y el ocio para satisfacer su afición de lectora en el consumo de novelas francesas y españolas que le regala Morentín; la lista de sus lecturas indica una tipología de sub-géneros que se parodian en el curso de la tetralogía: “Leía todo, lo bueno y lo malo, sin hacer distinciones muy radicales, devorando lo mismo las obras de enredo que las analíticas, pasionales o de caracteres” (TP, I ix, 302). Pero no le faltan criterios de lectora con los cuales el propio novelista entabla un diálogo irónico en su propia composición novelística, estimulando la autoconciencia de su lector. Fidela no termina los libros cuyo desenlace adivina o cuya tramitación no ofrece novedad y, como mujer positivista, no confunde la vida con su representación ficticia: “es decir, que las novelas, aun las de estructura naturalista, constituían un mundo figurado, convencional, obra de los forjadores de cosas supuestas, mentirosas y fantásticas, sin que por eso dejan de ser bonitas alguna vez, y de parecerse remotamente a la verdad.” (302). Como copias de la vida, Fidela sólo admite el retrato en pintura y en literatura las memorias, “es decir, relaciones de lo que le ha pasado al que escribe (...) y cuando leo memorias, aunque sean tan pesadas y tan llenas de fatuidad como las *de ultratumba* [del católico Chateaubriand], no sé dejar el libro de las manos” (302).

Procediendo por suspense y por sorpresa, continuamente defraudando expectativas, la narración de la tetralogía se presenta como una memoria autorial con retratos vivos de sus biografiados, rememorando las memorias de otros narradores autoconscientes, a la luz paródica de la memoria literaria histórica. El proceso culmina en el libro cuarto con respecto a Torquemada y Gamborena, el San Pedro del título. Gamborena pregunta a Torquemada por qué le llama San Pedro y éste le cuenta “una historia de mis buenos tiempos” (TSP, I iii, 488), que remite al lector al episodio del mendigo y la donación de la segunda capa en el libro primero. El significado irá revelándose poco a poco en la relación Torquemada/Gamborena en cuanto al Juicio Final, cuya sombra literaria paródica será la alegoría calderoniana del auto sacramental *No hay más fortuna que Dios* y sus dos capas del Bien y del Mal. En casi su último momento de lucidez, Torquemada vuelve en la memoria a sus orígenes: “Ahora me acordaba de un sucedido..., allá..., cuando era muchacho..., y lo veía tan claro como si me encontrase en aquel *momento histórico*” (TSP, III viii, 659). Y cuenta la historia picaresca de su llegada a Madrid y la mala pasada que jugó en venganza de su condición de desamparado, confesión jocosa en las postrimerías de su pecado original —“¡Cosas de muchachos!” (660).

Gamborena la recibe como muestra de su “falta de unción religiosa (...) y la rebeldía de su espíritu ante el inevitable tránsito” (660). En la narración de su colapso después de la comilona gargantuana en la trastienda de Vallejo, la observación clínica de los síntomas de un incidente cerebral continúa el uso de la ciencia médica como punto de referencia con respecto al segundo Valentín (un caso de teratología, parodia del mito rousseauiano del salvaje noble) y sus padres, recordando que la historia de la medicina desde Galeno hasta Charcot corre paralela con la historia de la literatura en la tetralogía. En la descomposición corporal de Torquemada se fusiona el naturalismo francés con la picaresca española, la patología científica con la escatología tradicional (en su doble sentido), parodia del *transitus mundi* barroco (no hay que olvidar que el yerno médico se llama paródicamente Francisco Quevedo), tópico que continúa la cosmovisión religiosa medieval tanto como la voz eclesiástica del padre Gamborena.⁶

Gamborena, el conquistador de almas, es el tercero del trío de conquistadores parodiados en la tetralogía: el militar, el amoroso y el eclesiástico. El narrador le presenta en retrato (TSP, I iii, 489); es figura complementaria a las de Bailón y Valiente, un *miles gloriosus* sacerdotal, católico a machamartillo: “Salí para misionero, que en cierto modo es oficio semejante al de la guerra, y heme aquí que he ganado para mi Dios, con la bandera de la Fe, porciones de tierra y de humanidad tan grandes como España” (TSP, I iii, 494). Su relación con las hermanas del Aguila es paralela a la de Valiente con Rafael en su capacidad de enardecer la imaginación con sus memorias de las misiones de ultramar:

Cuando, a instancias de las dos señoras, Gamborena se lanzaba a referir los maravillosos episodios de las misiones en Africa y Oceanía, epopeya digna de un Ercilla, ya que no de un Homero que la cantase, quedábanse las dos embelesadas. Fidela, como los niños que oyen cuentos mágicos; Cruz, en éxtasis, anegada su alma en una beatitud mística y en la admiración de las grandezas del Cristianismo (TSP, I v, 500).

La narración de viajes y aventuras del guerrero de Cristo es la última transformación de la tradición homérica que ya se había cristianizado y españolizado en la epopeya de la conquista de America, descendiente de la de la Reconquista, narración convencida del papel de la misión evangelizadora universal en la misión civilizadora de Occidente, pero consciente también en el siglo XIX de su complicidad en la misión comercial del imperialismo colonialista. El narrador llama la atención en su apreciación crítica del arte de narrar de Gamborena sobre la autoconciencia de los recursos que utiliza en su arte para enseñar deleitando, parodia, exotocista y naturalista a lo divino en la época darwiniana, del arte de narrar realista del propio autor:

Y él ponía, de su copioso ingenio, los mejores recursos para fascinarlas y hacerles sentir hondamente todo el interés del relato, porque si había de sintetizar con rasgos admirables, también puntualizaba los sucesos con detalles preciosos, que suspendían y cautivaban a los oyentes. A poco más, creerían ellas que estaban viviendo lo que el misionero les contaba. [...] ¡Y qué bien sabía el narrador combinar lo patético con lo festivo para dar variedad al relato, que a veces duraba horas y horas (TSP, I v, 500-501).

En cuanto a la recepción, Fidela recibe “el cuento de nunca acabar” (502) de su odisea, como *Las mil y una noches*, de puro entretenimiento que no tiene nada que ver con su vida; Cruz internaliza la enseñanza y, como Santa Teresa enardecida por los libros de caballería, su antigua ironía cósmica⁷ se convierte en una visión mística que la lleva a una vida caritativa

activa de santa laíca en el siglo cuyo pragmatismo temple las exageraciones de las leyendas hagiográficas de otra época. Paradójicamente, la parodia de la beata en la figura de Cruz, figura complementaria de la tía Roma, puede ser la encarnación textual de la moral social de la tetralogía.

Durante su última enfermedad, en su regreso a la infancia, Torquemada suele pedirle *un cuento* a Gamborena; el misionero de casa utiliza conscientemente su arte de narrar, como estrategia de didáctica religiosa, en su misión de convertirle y salvar su alma: “Y creyendo Gamborena que, aprisionada la imaginación del enfermo, fácil le sería cautivar su voluntad, referíale estupendos episodios de su poema evangélico” (TSP, III ii, 624). Torquemada se deja seducir a nivel de contar, pero no en cuanto a la ejemplaridad de contenido: “Pensaba más bien que todo aquello había ocurrido en otro planeta y que Gamborena era un ser excepcional, historiador, que no inventor, de tan sublimes patrañas. Teniales por cuentos para niños grandes o para ancianos enfermos” (625). El escepticismo positivista, que comparte con la mujer muerta, de los momentos en que piensa que va a salvarse la vida histórica y se preocupa con su gran proyecto de salvar la economía del país convirtiendo la Deuda Exterior en Interior, cede, en los momentos de recrudescimiento de la enfermedad, ante el miedo del Juicio Final, cuando se dedica al negocio de salvarse la vida eterna por medio de la agencia de Gamborena. La ironía lingüística de la diferencia de la interpretación sagrada o profana de la palabra *salvarse* (TSP, III ix, 661) anticipa la burla final de la última palabra de Torquemada *conversión*. Gamborena, que había observado “en la mirada del moribundo la expresión irónica que en él era común cuando hablaba de cosas de ultratumba” (TSP, III x, 666), se vuelve escéptico y pregunta: “¡Conversión! ¿Es la de su alma o la de la Deuda?” (667). Si el ministro sagrado no contesta, el narrador profano tampoco. El narrador realista de finales del siglo XIX, entre lo natural y lo sobrenatural, en vísperas del siglo del principio de la incertidumbre, es un burlador en el espacio liminal entre lo finito y lo infinito; termina la tetralogía de manera autoconsciente en una aporía anticlimática del sub-género *dubitatio* (“Pero aquí entra la inmensa duda”): bien pudo Torquemada salvarse o condenarse - “Pero no afirma ni una cosa ni otra... ¡cuidado!” (668). Es un guiño al lector autoconsciente que la interpretación queda con él.

La interrogación/deconstrucción del lenguaje, la conclusión abierta, la aporía, serán características del postmodernismo. Según Linda Hutcheon, “The challenging of certainty, the asking of questions, the revealing of fiction-making where we might once have accepted the existence of some absolute “truth” — this is the project of postmodernism” (Hutcheon, 1988, 48); cita a Frederic Jameson al llamar el postmodernismo un concepto periodizante, “whose function is to correlate the emergence of new formal features in culture with the emergence of a new type of social life and a new economic order” (37). En la tetralogía de Torquemada el juego dialéctico de estilos antiguos y modernos en confrontación con el tiempo histórico contemporáneo, revela la dialéctica en la vida social entre el nacionalcatolicismo tradicional y el materialismo capitalista, cuestión que queda abierta hasta hoy, con el bello ideal de la caridad evangélica siempre elusivo. El dilema presentado en la tetralogía —materialismo/idealismo— sigue teniendo actualidad global y la manera de su presentación por el juego paródico de convenciones literarias/cosmovisiones históricas, de origen cervantina, es precursora de la novelística modernista y postmodernista española y europea del siglo XX.⁸

BIBLIOGRAFÍA

- ARENCIBIA, Y. ed.: *Creación de una realidad ficticia. Las novelas de Torquemada*, Madrid, Editorial Castalia, 1997.
- AVILA, J.: “Texto y referencia”, *Creación de una realidad ficticia*, Madrid, Castalia, 1997, 257-275.
- BERKOWITZ, H. C.: *La Biblioteca de Benito Pérez Galdós*, Ediciones El Museo Canario, 1951.
- BLOOM, H.: *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York/San Diego/London, Harcourt Brace & Company, 1994.
- HUTCHEON, L.: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York/London, Routledge, 1988.
- KRONIK, J. W.: “Lector y narrador”, *Creación de una realidad ficticia*, Madrid Castalia, 1997, 79-114.
- PÉREZ GALDÓS, B.: *Las novelas de Torquemada*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- PRADO ESCOBAR, M. del: “Alusiones literarias y retóricas”, *Creación de una realidad ficticia*, Madrid, Castalia, 1997, 235-255.

NOTAS

- ¹ Consciente de entrar en un diálogo intertextual con la existente crítica sobre la tetralogía y por ser ésta muy extensa, sólo se va a citar: Arencibia (1997), especialmente los ensayos de Kronik, del Prado Escobar y Avila. Las referencias a la tetralogía en el texto se citan por *Las novelas de Torquemada* (2001) con las siglas: TH (*Torquemada en la hoguera*), TC (*Torquemada en la cruz*), TP (*Torquemada en el Purgatorio*), TSP (*Torquemada y San Pedro*).
- ² Otros tópicos parodiados son: *O tempora o mores, carpe diem, beatus ille*.
- ³ Obra en prosa de Moratín de sátira literaria, en la cual las Musas echan del Parnaso a los malos poetas.
- ⁴ Una cita de Ariosto cierra la primera parte del *Quijote* y el *Orlando furioso* es uno de sus intertextos. Por ser la parodia del *Quijote* la más importante y la más obvia, que merece un estudio aparte, se la ha pasado por alto en la mayoría de los casos.
- ⁵ Hay 9 novelas y 8 obras de teoría/crítica literaria de Zola en el catálogo de Berkowitz (1951).
- ⁶ El último verso del soneto de *carpe diem* de Góngora («en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»), tanto como las palabras del Esqueleto en el auto calderoniano, es motivo en la última parte.
- ⁷ “El humorismo del destino adverso es horrible, ¿verdad? ¡gasta unas bromas Dios Omnipotente!... Crea usted que no puedo menos de ver todo eso de la inmortalidad y de la eterna justicia por el lado cómico. ¿Qué hizo Dios, al crear al hombre, más que fundar el eterno sainete?” (TC, II ii, 170).
- ⁸ Torquemada anticipa a Bloom (1994), quien denomina el modernista/postmodernista siglo XX la Edad Caótica, llamando el estado de la literatura y las artes en la segunda mitad del siglo diecinueve «el más completo caos» (TSP, I xi, 522).